

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/43646>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

Feels so high it must be low. Over hiërarchie en intertekstualiteit in popmuziek en poëzie

Jos Joosten

De hoofdtitel van deze bijdrage viel me, zoals dat bij uitstek gaat bij songtekstregels, plotseling in, en bleek pas bij nadere beschouwing ineens maar liefst op twee manieren te raken aan het thema van deze bundel. De minst evidente is dat de man die deze zin uitsprak – of beter gezegd: *zong* – op, voor sommigen wellicht onverwachte, wijze een kleine link vertegenwoordigt tussen popmuziek en poëzie: de regel is van Herman Brood en een aantal van Broods teksten zijn mogelijk literairder dan menig een weet, want geschreven door de Nijmeegse dichter, bijbel- en ThomasMannvertaler Pé Hawinkels, een provinciale cultfiguur die in zijn eigen poëzie uit de jaren zestig al moeiteloos naast elkaar Jeroen Bosch, Pieter Breughel, Bob Dylan, Josef Haydn en de Rolling Stones liet figureren.

Een mooie opmaat dus, want het voorbeeld van Hawinkels laat het moeiteloos samengaan zien in één literaire kunstvorm van wat traditioneel als hoge en lage cultuur beschouwd werd. Een van de zaken dus die je zowat standaard tegenkomt als er een overzicht gegeven wordt van kenmerken van wat in de literatuur ‘postmodern’ genoemd wordt. Postmodern maar even tussen aanhalingstekens, om bij deze gelegenheid een discussie over de definiëring van wat postmoderne poëzie is (of erger nog: of er überhaupt *postmoderne* poëzie bestaat) bij voorbaat te omzeilen. In ons boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* ondernamen Thomas Vaessens en ik een poging om het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie te definiëren vanuit de optiek van de breuk met traditionele leesstrategieën. Een benadering die ik bij deze gelegenheid even laat varen ten faveure van een pragmatischere aanpak, om stil te kunnen staan bij een op-

merkelijke waarneming die ik deed bij de lectuur van recente als postmodern te betitelen en betitelde Nederlandstalige poëzie; een waarneming die alles te maken heeft met de kwestie van 'hoge' versus 'lage' kunst.

Zeker aan het einde van de jaren tachtig werden nogal wat jonge dichters, zoals die zich bijvoorbeeld groepeerden rond *Maximaal* of die zich manifesteerden als podiumdichters met de Vlaamse Tom Lanoye als exponent, geafficheerd als 'postmodern' en dat gebeurde voornamelijk op grond van hun totale eclecticisme: wat zich bij hen als bruikbaar materiaal – hoe smakeloos of low-culture het ook was – aandiende, werd probleemloos ingepikt en geïncorporeerd in het eigen werk. Zo vertelde Joost Zwagerman glunderend hoe een criticus van zijn poëzie niet gezien had hoe de door hem als prachtig betitelde passus uit een van zijn verzen rechtstreeks uit een smartlap stamde. Een ander illustratief voorbeeld van dit *anything goes* bood romancier Marcel Maassen in zijn debuutroman *Blauwe damp*. Een van de korte hoofdstukken heeft – als enige in het boek – ineens een motto, van Georges Bataille, waarna we, geheel buiten de loop van het romanverhaal om, als eerste zin van dat hoofdstuk lezen: 'Met een citaat van Toon Hermans had het waarschijnlijk ook gekund.' In zijn *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* haalt Bart Vervaeck een al even typerend citaat aan van de protagonist uit Menno van Beekums *Het Jakobson-complex*: deze Eerik Beun houdt zowel van Mahler als van country-zangeres Emmylou Harris. Wat betreft die laatste voorkeur concludeert hij: 'dat zal wel nie mogen want die arrangementen gaan erin als snoep in een debiel maar dat is mijn smaak.' Het is de manier waarop postmodernisme – ook¹ in verband met popmuziek – in de wandelgangen stilaan zijn gezicht heeft gekregen: er bestaat geen smaakvolle maatstaf meer, er is geen hiërarchie in de kunsten, inderdaad: alles mag. Het-geeft-niet-wat. Het is de wereld van Jeff Koons, roze varkentjes, de vroege Paul de Leeuw, smartlappen en het songfestival als Serieus Cultureel Evenement. Het is massaal waardering voor iets wat nooit te waarderen was.

Voor veel lezers, maar ook schrijvers en dichters, is dit eclecticisme de meest in het oog springende eigenschap en grootste

verdienste van het postmodernisme. Mij lijkt dat het enkele kanttekeningen verdient. Allereerst is er, denk ik, een verschil aan te merken tussen uiteenlopende oogmerken die kunstenaars kunnen hebben bij het mixen van cultuuruitingen. Er is een soort poëzie die uitgaat van het revolutionaire of tegendraadse effect dat het gebruik van *low culture* met zich meebrengt: het zich ostentatief en welbewust afzetten tegen de traditie van de 'hoge' canon. De wortels zijn hier, wat Nederland betreft, wellicht te zoeken in *Gard Sivik* en *Barbarber*, die in de jaren zestig een duidelijke weerzin tentoonspreidden tegen de (vermeend) elitaire opvattingen van hun voorgangers. In zekere zin zien we deze attitude terug in de zojuist aangehaalde voorbeelden van Marcel Maassen en Joost Zwagerman: ook bij hen speelt een afkeer van dikdoenerigheid en/of moeilijk elitarisme en dient de popcultuur, zo lijkt het, vooral als weermiddel tegen culturele hoogdravendheid binnen een oude, strikt literaire canon.

Dit laatste is eigenlijk vreemd. Je kunt je voorstellen dat voor een oudere generatie schrijvers in 1960 het citeren en gebruiken van populaire interteksten niet vanzelf sprak en als poëtische shock-strategie werkte. Maar bij de generatie van Zwagerman en Maassen ligt dit anders. Geboren in respectievelijk 1963 en 1965 zijn zij opgegroeid met tv, met *Toppop* in de jaren zeventig, met Veronica's *Countdown* dat begin jaren '80 nog een respectabel programma met *live*-concerten was, en met de energieke post-1977-golf: de punk, de new-wave en hun zwarte uitvloeisels gedurende de jaren tachtig. Pop maakte een vanzelfsprekend en ongetwijfeld substantieel deel uit van hun vorming, in elk geval sociaal, maar zeker ook cultureel. Je zou dus eigenlijk verwachten dat bij hen die neiging tot verzet door middel van popmuziek nauwelijks nog een rol zou spelen, geïntegreerd onderdeel van hun dagelijks culturele leven als zij is. Het is, met andere woorden, merkwaardig dat pop nog steeds als valide strategisch argument ingebracht lijkt te kunnen worden, als onderdeel van het *anything goes*.

De vraag is echter of *anything goes* wel zo'n typisch postmodern kenmerk is. Met de afwezigheid van de canonieke hiërarchie in

het achterhoofd, doe je een merkwaardige vaststelling bij de lectuur van de poëzie van een dichter als Dirk van Bastelaere, in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* getypeerd als representant van 'een typisch "postmoderne" poëtica'. Vooral in zijn eerste twee bundels, *Vijf jaar* (1984) en *Pornschlegel en andere gedichten* (1988), speelt intertekstualiteit een prominente rol. Zeker zijn debuut is doorspekt met motto's, citaten en allusies die één ding in elk geval duidelijk maken: dit is een tekst tussen tal van andere teksten; dit is een tekst die het tekst-zijn van de tekst bewust thematiseert. In 2001 concludeerde Geert Buelens in *Yang* met betrekking tot de poëzie van Van Bastelaere en zijn *compagnon de route* Erik Spinoy dat 'in deze poëzie ook voornamelijk *verheven* onderwerpen óf banale onderwerpen in een verheven context aan bod komen.' De alledaagse of banale onderwerpen functioneren in een '*high art*-context': 'alles wordt in het werk gesteld om het banale en anekdotische te overstijgen'.

De manier waarop songteksten als intertekst functioneren bij Van Bastelaere bevestigt deze waarneming. In *Vijf jaar* zien we, zoals gezegd, veel verwijzingen: naar film, beeldende kunst, de literaire traditie en popmuziek. Maar wát er geciteerd wordt is, als het bijvoorbeeld op film aankomt, het betere filmhuiswerk, en wat literaire bronnen betreft de grote klassieken van de tegenbeweging: Beckett, Trakl, Benn. Wie nu kijkt naar de songteksten ziet dat *Vijf jaar* uitsluitend in het teken staat van Ian Curtis, de zanger van de in kleinere kring buitengewoon hooggeachte cultband Joy Division, die in 1980, tweeëntwintig jaar oud, zelfmoord pleegde. De openingsafdeling van *Vijf jaar* heeft de titel 'Vierentwintig uur', dat een vertaling is van de songtitel 'twenty-four hours' van Joy Division, en de afdeling wordt voorafgegaan door een motto van Curtis uit 'heart and soul', dat geheel aansluit bij het existentieel individuele van de poëzie van Van Bastelaere uit deze periode:

Existence, well what does it matter
I exist on the best terms I can
The past is now part of my future
The present is well out of hand.

Er zijn allerlei lijnen te trekken naar de thematiek van *Viif jaar* als geheel, die voortspruiten uit dit motto (ook kun je je, maar dit terzijde, afvragen in hoeverre dit citaat te zien is als een post-modern antwoord op de modernist T.S. Eliot). Verderop in de openingsafdeling staan nog twee regels uit hetzelfde nummer als motto boven een gedicht ('Beyond all this good is the terror,/ The grip of a mercenary hand'). Wie deze gedichten nader bekijkt stelt vast dat ze thematisch degelijk ingevlochten zitten in de structuur van de hele bundel, zoals ook de biografie van Ian Curtis – aan wie Van Bastelaere verderop in *Viif jaar* apart nog twee gedichten wijdt – past in de sfeer en de strekking van Van Bastelaeres vroege doem-poëzie.

In *Pornschlegel en andere gedichten* is de aanwezigheid van songteksten minder nadrukkelijk (waar de bundel nog altijd veel intertekstuele referenties bevat) maar ook hier vormen ze een betekenislijn in het tekstnetwerk. Zo is er het gedicht 'Knappe duivel', waarvan de wat merkwaardige titel de echte liefhebber direct in het oog zal springen als letterlijke vertaling van een nummer van The Smiths: 'Handsome Devil'. Wanneer er in Van Bastelaeres gedicht sprake is van 'Een lijfstraf', dan schieten je meteen Morrisseys opvallende regels uit dat nummer te binnen: 'I crack the whip and you skip but you deserve it'. Heel aardig wordt het om vast te stellen dat in datzelfde nummer twee regels staan die het uitgangspunt van tekst en (zowat) niets dan de tekst bevestigen, bij monde van Morrissey: 'There's more to life than books you know but not much more'.

Wat deze twee kleine voorbeelden tonen is hoezeer Van Bastelaere ook als het om popmuziek gaat een keuze maakt voor teksten en bands die in bijzonder hoog aanzien staan in de canon van de smaakvolle popliefhebber. Niks geen Havenzangers, Paul de Leeuw of Abba-revival, maar kunst met een K. En dat lijkt vanuit een zekere postmoderne optiek inconsequent te noemen. In haar klassieke essay 'Le mot, le dialogue et le roman' uit 1966, dat veelal wordt gezien als de basis voor het huidige denken over intertekstualiteit, stelt Julia Kristeva: 'tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et trans-

formation d'un autre texte'. Je zou dus zeggen dat er geen enkele intrinsieke reden bestaat waarom de ene tekst waardevoller zou zijn dan de andere, met andere woorden: er is dus geen enkele autonome grond om Emmylou Harris, André Hazes of de Ven-gaboy's lager te waarderen dan Bob Dylan, Huub van der Lubbe of The Nits.

Het is dan ook geen taaie klus om met de bevindingen van de Franse literatuursocioloog Pierre Bourdieu in de hand te tonen dat iets wat zich lijkt aan te dienen als onweerlegbaar pophistorisch feit – ik noem maar wat: dat The Pixies de belangrijkste band van de jaren tachtig is en hun tijdgenoten van Roxette daarentegen bombastische, te dik opgeblazen roze klapkauwgum – voortkomt uit veldwetten en de dominante smaak van actoren in het avantgarde-subveld van het popmuzikale veld. In zijn al even genoemde boek over het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman gaat Bart Vervaeck in op de achtergronden van intertekstualiteit in weliswaar prozateksten, maar zijn waarnemingen zijn interessant genoeg om ook in ons kader te bekijken:

De versmelting van genres en stijlen ondermijnt de strikte scheiding tussen canon en periferie, legitieme en marginale tekst. Maar dat wil niet zeggen dat de postmoderne roman buiten het sociologische spel van distinctie en legitimatie staat. Het uitwissen van distinctie is ook een manier om je te onderscheiden. Ongetwijfeld heeft de postmoderne mengkunst iets te maken met de ondermijning van de goede smaak, die zich volgens Bourdieu altijd definieert als een distinctie, een manier om grenzen en verschillen aan te brengen. Maar tegelijk blijft de smaak als distinctief principe behouden.

Ik geloof dan ook niet dat bij Van Bastelaere het gebruik van songteksten – net zomin als zijn talloze ontleningen aan andere kunstvormen – plaatsvindt met het oogpunt op zichzelf de 'goede smaak' te attaqueren. Daarvoor getuigen zijn eigen keuzes uit het West-Europese artistieke arsenaal zelf eenvoudigweg al te zeer van 'goede smaak'. Waarschijnlijker is – in het verlengde van Vervaeck – de veronderstelling dat de poëzie van Van Bastelaere in zijn geheel – als complex, als tekstueel netwerk – distinctief

wil werken en als zodanig haar eigenheid stelt tegenover de gangbare gefixeerde louter-literaire canon, waarbinnen traditionele poëzie fungeert.

Toch laat dit de kwestie onverlet dat hier nog altijd een tegenstelling tussen 'hoog' en 'laag' blijft spelen. Van Bastelaere kiest, ondanks de onderworpenheid aan tekstuele procédés en in het bewustzijn van de grote betrekkelijkheid van tekstuele hiërarchieën, tóch voor een duidelijke distinctie. Een zwaktebod? Allerminst. Ian Curtis en Morrissey behoren weliswaar tot de hoogtepunten van de popcanon, maar moeten het tegelijkertijd nog altijd hebben van een relatief selecte groep liefhebbers en kenners, een avant-garde. Daarmee is het elitaire karakter niet weg, maar wordt op die manier wel iets subversiefs toegevoegd. En met dat subversieve toont Van Bastelaere zich wellicht toch weer postmoderner dan de predikers van het populistische Paul de Leeuw-postmodernisme. De toonaangevende postmoderne denker Jean-François Lyotard, bijvoorbeeld, ziet het *anything goes* allerminst als kenmerk van het postmoderne. In *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen* betitelt hij het eclecticisme als 'het nulpunt van de hedendaagse algemene cultuur' en dat bedoelt hij niet als compliment. Hij laakt het commerciële aspect ervan en de ermee verbonden tegemoetkoming aan de opvattingen van het grote publiek.

Het is niet moeilijk een publiek te vinden voor eclectische werken. Door kitsch te worden, vleit de kunst de wanorde die in de 'smaak' van de liefhebber heerst. De kunstenaar, de galeriehouder, de criticus en het publiek scheppen gezamenlijk genoeg in het 'het-geeft-niet-wat'. De tijd is die van de verslapping. Maar dit realisme van het 'het-geeft-niet-wat' is dat van het geld: bij gebrek aan esthetische criteria blijft het mogelijk en nuttig de waarde van werken af te meten aan de winst die zij opleveren. Dit realisme voegt zich naar alle tendensen, zoals het kapitaal naar alle 'behoeften', op voorwaarde dat de tendensen en behoeften koopkracht hebben. Voor wat betreft de smaak, men hoeft niet finzinnig te zijn wanneer men speculeert of zich ontspant.

Toch blijft deze kwestie van goede smaak – waarvan Lyotard dus

impliciet en vanzelfsprekend ook uitgaat – erg glad ijs. Elke opmerking die je maakt in de trant van ‘Het is toch evident dat de producten van Joy Division zoveel waardevoller zijn dan die van Jim of Jamai’ is een gefixeerd statement vanuit een bepaalde ideologische bevooroordeeldheid. Hoe vanzelfsprekend het voorgaande waardeoordeel bijvoorbeeld ook is, er is geen enkele reden waarom het autonoom valide zou zijn. Integendeel: hoe vanzelfsprekender een waardeoordeel, hoe meer reden om het te wantrouwen. Elk beroep op gedeelde goede smaak – ‘laten we nou niet flauw doen, we weten allemaal dat van X of Y de artistieke waarde vaststaat...’ – is een ruimer of minder ruim appèl op de *doxa*, een stilzwijgend beroep op het geheel van dominante opvattingen binnen een gelijkgestemde groep als kroongetuige voor je smaak. Er is geen ‘objectieve’ intrinsieke reden waarom meer complexe, ambiguë, intelligentere en gelaagdere songteksten – kijk, daar ga ik weer met allerlei literaire preconcepten – waardevoller zouden zijn dan wat de Sita of Jamai van dienst per microfoon publiek maakt. Geen andere grond, althans, dan een retorisch, wellicht onacademisch verlangen naar eenduidige helderheid inzake smaak, zoals bijvoorbeeld uitgedragen door ‘rubbish-dad’, de permanent kankerende vader van de reddeloze positivo uit de briljante Britse reeks *The Fast Show*. Tussen al zijn gekanker door wijdde hij een paar woorden aan een toenmalige Abba-revival: ‘Abba are makin’ a come-back? THEY WERE BLOODY RUBBISH IN THE FIRST PLACE!’